

Krzysztof Arcimowicz\*

## PRZEMIANY MĘSKOŚCI I RELACJI RODZINNYCH W POLSKICH TELESAGACH

**Abstrakt.** W Polsce telesagi są najpopularniejszymi programami, które skupiają uwagę milionów widzów. Niniejszy artykuł analizuje wybrane seriale telewizyjne emitowane w latach 1990–2013. Publikacja stanowi omówienie wyników ilościowej analizy zawartości telesag oraz podejścia dyskursywno-historycznego. Celem artykułu jest ukazanie sposobu konstruowania serialowego dyskursu dotyczącego męskości i rodziny oraz zmiany w jego obszarze na przestrzeni czasu. Zostaną przedstawione dwa główne dyskursy na temat męskości – tradycyjny i nowoczesny. Analiza objęła obszary problemowe związane z wykonywaniem obowiązków domowych i opieką nad dzieckiem. Tekst poświęcony jest także nowym wizerunkom mężczyzn: samotnemu ojcu, opiekunowi dziecka, partnerowi kobiety, ojcu homoseksualnemu czy niańkowi.

**Słowa kluczowe:** męskość, rodzina, płć społeczno-kulturowa, dyskurs, telesaga.

### 1. Wprowadzenie

Telesagi, określane również mianem telenowel lub oper mydlanych, są najpopularniejszymi programami telewizyjnymi w naszym kraju. Uważam, że zaproponowany przez Alicję Kisielewską termin „telesaga” w odniesieniu do polskich wieloodcinkowych seriali telewizyjnych z początku obecnego stulecia, przedstawiających dzieje rodziny lub bohaterów, jest określeniem bardziej adekwatnym niż „opera mydlana”, a już na pewno lepszym niż niepoprawnie stosowany termin „telenowela”. Można powiedzieć, że *soap opera* jest gatunkiem globalnym, zajmującym kluczowe miejsce w programach telewizyjnych wielu stacji świata (Allen 1995: 2). Należy jednak pamiętać o tym, że nie ma jednego modelu oper mydlanych, ponieważ przy ich tworzeniu i realizacji sięga się do wzorców pochodzących z konkretnych kultur i chociaż ich schematy formalne są podobne, to wypełnia się je zawsze lokalnymi treściami (Kisielewska 2009: 9).

---

\*Dr hab., Zakład Kulturoznawstwa, Wydział Pedagogiki i Psychologii, Uniwersytet w Białymstoku, ul. Świerkowa 20, 15-328 Białystok; krzysiek@uwb.edu.pl.

Polska telesaga ma zdecydowanie więcej cech formalnych upodabniających ją do opery mydlanej niż telenoweli. Telenowela to gatunek charakterystyczny dla Ameryki Łacińskiej. Klasyczne telenowełe liczą około 120 odcinków i są emitowane przez 8–9 miesięcy. W telenoweli pojawia się wątek główny, najczęściej historia miłosna, która konsekwentnie zmierza do zakończenia – najczęściej małżeństwa dwojga głównych bohaterów. Operę mydlaną charakteryzuje zaś brak wątku głównego, a fabuła, zamiast przejść w tradycyjny finał rozwiązujący wszystkie konflikty, często po prostu urywa się *in medias res*. W operach mydlanych występuje kilkanaście głównych postaci, a więc o wiele więcej niż w klasycznej telenoweli. Tak duża liczba protagonistów jest niezbędna do wykreowania dużej liczby wątków serialowych, stworzenia – jak to ujmuje Jeremy Butler – „sieci narracyjnej” (*narrative web*), w której jedni bohaterowie są powiązani z innymi (Butler 2007: 41)<sup>1</sup>. Akcja opery mydlanej może się ciągnąć teoretycznie w nieskończoność (najczęściej emisja zostaje zawieszona, gdy serial znacząco traci popularność). W serialu typu *soap opera* każda z historii może stać się najważniejszą, a postacie przechodzą – częściej niż w telenowelach – ewolucję charakterologiczną, co powoduje, że niektóre z nich trudno jednoznacznie określić mianem „dobrych” lub „złych” (zob. Arcimowicz 2013a: 106–114; Cantor, Pingree 1997: 116–124; Halawa 2003: 21; Nowicki 2000: 27–30; 2006: 38–45; Wyżlic 2007: 33).

Uważam, że seriale *Barwy szczęścia*, *Klan*, *M jak miłość*, *Na dobre i na złe*, *Na Wspólnej*, *Plebania*, *Samo życie*, *W labiryncie* mają wiele cech charakterystycznych dla opery mydlanej, ale nie są kopiami północnoamerykańskiego pierwowzoru. Na podstawie własnych obserwacji oraz analizy gatunkowej dokonanej przez Alicję Kisielewską chciałbym zaprezentować najważniejsze cechy telesagi. Przyjmuję, że „polska telesaga” to wieloodcinkowy serial fabularny przeznaczony do rozpowszechniania w telewizji i nadawany regularnie w określonych porach. Telesagi posiadają zestaw cech formalnych, takich jak: (1) osadzenie fabuły w polskich realiach społeczno-kulturowych; (2) brak narracyjnego zamknięcia (teoretycznie mogą trwać w nieskończoność); (3) wielość wątków i duża liczba protagonistów; (4) brak wyrazistego wątku głównego – rozgrywa się tu wiele historii równoległych („równorzędnych”); (5) zogniskowanie wątków na życiu rodzinnym, relacjach interpersonalnych oraz problemach dnia codziennego; (6) oparcie scen na dialogu; (7) sceny realizowane zwykle w przestrzeniach zamkniętych; (8) długość odcinka od 20 do 50 minut; (9) zakończenie odcinka

<sup>1</sup> Spośród analizowanych przeze mnie produkcji najbardziej zbliżony do telenoweli jest serial *W labiryncie*, głównie z uwagi na fakt, że liczy 120 odcinków. Jednak zdecydowana większość cech formalnych tego serialu pozwala na zaliczenie go do gatunku „telesaga” – mam na myśli brak wątku głównego (wiele historii równoległych), osadzenie fabuły w polskich realiach społeczno-kulturowych, emisja premierowych odcinków przez kilka lat. Specyfika wielu polskich seriali polega na tym, że nie są one gatunkowo „czyste” (jeśli w ogóle dziś jeszcze można mówić o czystości gatunkowej).

często w najbardziej emocjonującym momencie (*cliffhanger*); (10) w przypadku polskich telesag rzadkie odniesienia do wydarzeń politycznych czy wspieranie konkretnych partii, co nie pociąga jednak za sobą neutralności światopoglądowej i ideologicznej (zob. Arcimowicz 2013a; Kisielewska 2009).

W kontekście podjętego przeze mnie tematu<sup>2</sup> ważny jest nie tylko duży zasięg społeczny seriali, lecz także siła ich oddziaływania. Oglądanie telesag sprawia wielu widzom przyjemność i dostarcza sporej dawki wrażeń, a dla pokażnej liczby odbiorców seriale telewizyjne są również istotnym źródłem wiedzy o świecie, problemach społecznych i relacjach rodzinnych. Część widzów uważa, że seriale uczą, w jaki sposób rozwiązywać konflikty rodzinne i że jest w nich zawarta prawda o życiu (Łaciak 2007: 116; 2013: 253–377; Halawa 2006: 116–151). Michael Kimmel, autorytet w dziedzinie studiów nad mężczyznami (*men's studies*), pisze: „Jeśli męskość jest konstruowana społecznie, jeden z podstawowych elementów tej konstrukcji stanowi przedstawianie męskości w mediach” (Kimmel 1992: XI–XII). Ponadto, jak podkreślają analitycy przekazów medialnych, seriale telewizyjne są nośnikami ideologii (Hobson 2003: 1; Fiske 1987: 37–47).

## 2. Założenia teoretyczno-metodologiczne badań

Można powiedzieć, że obecnie w Polsce, podobnie jak w innych krajach należących do kręgu kultury Zachodu, istnieją dwa konkurujące ze sobą paradygmaty męskości. Tradycyjny paradygmat ujmuje męskość jako dominację i specjalizację w określonych dziedzinach. Opiera się na dualizmie ról płciowych, asymetryczności cech męskich i kobiecych. Wymaga od mężczyzny podporządkowywania sobie innych mężczyzn, kobiet i dzieci. Oznacza przymus tłumienia uczuć i emocji<sup>3</sup>. Nowy paradygmat męskości akcentuje równość oraz partnerstwo mężczyzn i kobiet, uznając te wartości za fundamentalne w tworzeniu nowego ładu społecznego. Zawiera koncepcje androgyniczności i samorealizacji, rozumiane jako dążenie do pełni człowieczeństwa. Nowy paradygmat pozwala mężczyźnie na eksponowanie zarówno cech męskich, jak i kobiecych. Jego dewizą życiową staje się

<sup>2</sup> W artykule wykorzystałem wyniki moich badań zamieszczonych w książce *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach. Analiza seriali obyczajowych najpopularniejszych na początku XXI wieku* (Arcimowicz 2013a), a także zawarte w niepublikowanym raporcie zatytułowanym *Rodziny z wyboru w polskich filmach oraz telesadze „Barwy Szczęścia”* (Arcimowicz 2013b). Raport został sporządzony w ramach projektu „Rodziny z wyboru w Polsce” realizowanego w Instytucie Psychologii Polskiej Akademii Nauk pod kierunkiem dr hab. Joanny Mizielewskiej (projekt finansowany ze środków budżetowych na naukę w latach 2013–2015 w ramach grantu „Ideas Plus”).

<sup>3</sup> Tradycyjny paradygmat męskości w dużym stopniu pokrywa się z wersją męskości hegemonicznej opisaną przez australijską socjolożkę Raewyn Connell (1995: 71–86).

współdziałanie, a nie dominacja, jest on partnerem dla kobiet i dzieci. Nowa wersja męskości – w przeciwieństwie do paradygmatu tradycyjnego – nie upośledza innych niż heteroseksualna tożsamości seksualnych (zob. Arcimowicz 2003: 25–27). Patriarchalna wizja i nowoczesna wizja męskości toczą walkę o nadanie danej wersji statusu „prawdy”. Jednak w rzeczywistości niewielu mężczyzn realizuje w swoim życiu wszystkie nakazy zawarte w imperatywie patriarchalnym. Stosunkowo niewielką grupę stanowią mężczyźni opowiadający się za wszystkimi postulatami nowoczesnej wizji męskości. Zdecydowana większość mężczyzn we współczesnych społeczeństwach Zachodu realizuje w swoim życiu wartości i wzory zachowań stanowiące kontaminację elementów pochodzących z patriarchalnej i nowoczesnej wersji męskości<sup>4</sup>, przy czym nasilenie cech tradycyjnych i charakterystycznych dla nowego modelu może być różne – z przewagą jednej bądź drugiej opcji (zob. Arcimowicz 2013a: 173–179; Chmura-Rutkowska, Ostroch 2007: 277–286; *Species. Praktyczny przewodnik...* 2008). Taką sytuację obserwujemy również w polskich telesagach, które przedstawiają różne wizerunki mężczyzn i w pewnym zakresie odzwierciedlają realia społeczno-kulturowe.

Analizie poddałem pięć, mających największą oglądalność, seriali telewizji publicznej (*M jak miłość*, *Barwy szczęścia*, *Na dobre i na złe*, *Klan* oraz *Plebanią*), a także dwa stacji komercyjnych (*Na Wspólnej* i *Samo życie*). Podstawę badań ilościowych stanowił materiał audiowizualny zawierający 890 premierowych odcinków wyemitowanych w 2010 r. Dodatkowo, celem porównania, przeanalizowałem odcinki pierwszej polskiej telesagi *W labiryncie* nadawane w 1990 r. oraz serial *M jak miłość* emitowany w 2000 i 2001 r.<sup>5</sup> W badaniach jakościowych uwzględniłem około 2000 odcinków telesag emitowanych w latach 90. XX w. oraz w pierwszej i drugiej dekadzie obecnego stulecia.

W analizie telesag wykorzystałem założenia teoretyczne i metodologiczne krytycznej analizy dyskursu (*critical discourse analysis* – dalej KAD). Pojęcie dyskursu jest różnie rozumiane w literaturze przedmiotu, ale najczęściej pisze się o dyskursie jako o zdarzeniu komunikacyjnym, języku w użyciu, często, jak to czynią przedstawiciele KAD, przy operacjonalizacji terminu „dyskurs” akcentuje się również znaczenie kontekstu (Wodak 2011: 11–28; Dijk 2001: 9–32; Nijakowski 2008: 113).

<sup>4</sup> Należy też zdawać sobie sprawę, że podobne zjawisko występuje na poziomie makro, tzn. że różne społeczeństwa odznaczają się różnym stopniem patriarchalności (zob. Malinowska 2002; Walby 1990).

<sup>5</sup> Próbie stanowiło 117 odcinków seriali wylosowanych warstwowo. Dane telemetryczne AGB Polska wskazują, iż średnia oglądalność telesag we wrześniu, październiku i listopadzie 2009 r. wynosiła od 2,7 mln widzów (*Samo życie*) do ponad 8 mln (*M jak miłość*). Warto jednak zauważyć, że według badań TNS OBOP niektóre odcinki seriali, takich jak *M jak miłość*, *Na dobre i na złe* i *Klan*, gromadziły ponad 10 mln odbiorców. Rekordową oglądalność miał serial *W labiryncie*, którego publiczność we wrześniu 1990 r. liczyła około 14 mln widzów (zob. Buchalska 1990; Ratuszniak 2009; *Oglądalność...* 2009).

Należy podkreślić, że teoretycy KAD uważają, iż dyskursy nie przedstawiają świata, jakim jest, ale mają charakter projektujący, zawierają element wyobraźniowy. Wzajemne oddziaływanie między społeczeństwem (kontekstem) a dyskursem (tekstem w kontekście) jest jednym z kluczowych założeń KAD. W ramach KAD funkcjonuje więc dialektyczna koncepcja dyskursu, w której przyjmuje się, że dyskurs nie podlega jedynie społeczno-kulturowemu ukształtowaniu, lecz odgrywa również rolę w formowaniu (utrwalaniu lub przekształcaniu) owego kontekstu (Wodak, Meyer 2009: 5–6; Fairclough 2003: 124; Starego 2011: 28–29).

Obecnie jedną z najważniejszych szkół KAD tworzą naukowcy, którzy pracują lub pracowali w Universität Wien z Ruth Wodak i Martinem Reisiglem na czele<sup>6</sup>. Przeprowadzona przeze mnie analiza nawiązuje do postulatów metodologicznych formułowanych przez przedstawicieli podejścia dyskursywno-historycznego (*discourse-historical approach* – dalej DHA). Omawiane tu podejście metodologiczne pozostaje wierne ogólnym założeniom krytycznej analizy dyskursu w ramach szeroko pojętej teorii krytycznej (Reisigl, Wodak 2009: 87–121; Wodak 2008: 188–189)<sup>7</sup>.

Badania prowadzone z wykorzystaniem DHA polegają na wykazaniu, jakimi strategiami dyskursywnymi posłużyli się autorzy tekstów kultury. Pojęcie „strategii” według Wodak oznacza systematycznie powtarzające się sposoby użycia języka, jest to „zwykle mniej lub bardziej ściśle określony czy świadomie przyjęty, program działań (w tym i działań dyskursywnych) zmierzający do osiągnięcia konkretnych społecznych, politycznych, psychologicznych lub językowych celów” (Wodak 2008: 195). Można wyodrębnić trzy zasadnicze rodzaje strategii. Strategie nazywania dotyczą określania osób i sposobu mówienia o nich w wymiarze językowym, ich celem jest tworzenie grupy własnej i grupy obcej. Strategie orzekania (predykcji) polegają na kategoryzowaniu aktorów społecznych, tzn. ich reprezentacji poprzez przypisywanie im określonej tożsamości, pewnych funkcji i formułowaniu ocen odnoszących się do tych kategorii. Ta strategia może łączyć się z uprzedzeniami i stereotypami społecznymi. Strategie argumentacyjne służą uzasadnieniu pozytywnych albo negatywnych orzeczeń (Reisigl 2010: 27–61). Jednym z kluczowych elementów owych strategii są toposy. Manfred Kienpointner sądzi, że toposy można rozumieć jako elementy argumentacji, które pełnią rolę reguł wnioskowania. Wiążą one argument lub argumenty z końcowym twierdzeniem (Kienpointner 1992: 194, cyt. za Reisigl 2010: 50). Topos

<sup>6</sup> Obecnie Ruth Wodak jest profesorką w Lancaster University.

<sup>7</sup> Trzeba dodać, że niektórzy badacze, np. Teun van Dijk, podkreślają, że cechą analizy dyskursu jest metodologiczne nieskrępowanie, możliwość indywidualnego doboru środków analizy w zależności od tematu i materiału badawczego. Lilie Chouliaraki i Norman Fairclough uważają, iż metody analizy dyskursu powinny pozostać płynne i niedookreślone, ponieważ skonstruowanie sztywnych ram metodologicznych „mogłoby narazić na szwank rozwijanie zdolności krytycznej analizy dyskursu” (Chouliaraki, Fairclough 1999: 17; cyt. za: Biskupska 2012: 248).

jest najważniejszą kategorią pomocniczą w dyskursywno-historycznej analizie dyskursu, mającą na celu uchwycenie najistotniejszych struktur argumentacyjnych w analizowanych tekstach kultury. Natalia Krzyżanowska w nawiązaniu do przemysłu Marka Krzyżanowskiego (2010) pisze: „Toposy rozumiane są w DHA jako pewne »nagłówki« (ang. headlines), które pozwalają podsumować dyskursywnie konstruowane argumenty, do wyrażania których używa się różnych elementów w zawartości tekstu” (Krzyżanowska 2012: 212).

Podstawowym celem moich badań było zrekonstruowanie oraz przeanalizowanie obrazu męskości i relacji rodzinnych w dyskursie serialowym w latach 1990–2013. Zmierzałem do udzielenia odpowiedzi na trzy kluczowe pytania:

1. Jakie strategie nazywania, orzekania oraz argumentacyjne występują w dyskursie serialowym dotyczącym męskości i relacji rodzinnych?

2. W jaki sposób dyskurs serialowy na temat męskości i relacji rodzinnych zmienił się w latach 1990–2013?

3. Jakie modele rodziny są propagowane, a jakie spychane na drugi plan lub pomijane w telesagach?

Z uwagi na ograniczone ramy artykułu przedstawiam jedynie strategie najważniejsze i/albo najczęściej pojawiające się. Szczególną uwagę poświęcam toposom, ponieważ są one najbardziej interesującym i znaczącym elementem strategii argumentacyjnych<sup>8</sup>. Trzeba również nadmienić, że kategorie męskości i kobiecości są konstruowane w relacji do siebie – zdefiniowanie jednej z nich wpływa na definicję drugiej (por. Kimmel 1987: 9–24). Dlatego w niniejszej pracy wszędzie, gdzie jest to konieczne, piszę także o kobietach.

### 3. Wyniki ilościowej analizy zawartości telesag

Zanim przejdę do analizy dyskursu, chciałbym zaprezentować wyniki ilościowej analizy zawartości seriali, które będą stanowić punkt odniesienia dla dalszych rozważań.

Telesaga *W labiryncie* (1990 r.) przedstawia protagonistów żyjących w małżeństwie. Podobnie jest w pierwszych odcinkach serialu *M jak miłość* (lata 2000–2001). Bardziej zróżnicowane były w obu serialach rodziny<sup>9</sup> tworzone przez

---

<sup>8</sup> Ograniczone ramy artykułu uniemożliwiają szczegółowe zbadanie interesującego zagadnienia „intertekstualności”, która dotyczy powiązania konkretnych tekstów kultury z innymi tekstami, pochodzącymi zarówno z przeszłości, jak i teraźniejszości (zob. Wodak, Krzyżanowski 2011: 315–316).

<sup>9</sup> Dla potrzeb analizy statystycznej przyjąłem, iż rodzina to jakiekolwiek połączenie dwu lub więcej osób, złączonych więzami wynikającymi z umowy wzajemnej, z urodzenia lub adopcji, zamieszkujących wspólne gospodarstwo domowe (domostwo), które razem przyjmują odpowiedzialność za: 1) opiekę nad członkami grupy; 2) dostarczanie i/lub dystrybucję środków finansowych i dóbr oraz świadczenie usług w gospodarstwie domowym (np. gotowanie, sprzątanie



postacie drugoplanowe, ale tylko w ograniczonym zakresie. Można powiedzieć, iż w większym wymiarze różnorodne konstelacje rodzinne zaczęły się pojawiać w telesagach w połowie pierwszej dekady XXI w. W trakcie analizowania materiału audiowizualnego nagranych w 2010 r. zidentyfikowałem 324 mężczyzn i 312 kobiet oraz 115 rodzin (zob. tab. 1). Serialowe rodziny przypisałem do dwunastu kategorii, które następnie zagregowałem i uzyskałem sześć modeli: (1) rodzina nuklearna – rodzina dwupokoleniowa składająca się z rodziców (małżonków lub kohabitantów) oraz ich dzieci biologicznych i/lub adoptowanych (w przypadku małżeństwa); (2) para bezdzietna – osoby bezdzietne tworzące małżeństwo lub trwały związek nieformalny; (3) rodzina z dziećmi poza gospodarstwem domowym – rodzina oparta na małżeństwie lub związku nieformalnym posiadającym dzieci, które utworzyły odrębne gospodarstwa domowe; (4) rodzina monoparentalna – oparta na diadzie rodzic – dziecko (lub dzieci); (5) rodzina wielopokoleniowa – cechą wyróżniającą ten model jest wspólne zamieszkanie w jednym domu co najmniej trzech generacji; (6) inny model rodziny – w tej kategorii znalazły się: rodziny rozszerzone (w gospodarstwie domowym oprócz rodziców i dzieci są też kuzyni); rodzina krewniacza (w gospodarstwie domowym jest kilku krewnych, ale nie są to małżeństwa lub związki kohabituujące ani relacje rodziców z dziećmi) oraz rodzina homoseksualna. Najwięcej w polskich telesagach jest rodzin dwupokoleniowych – 43%. Najczęściej składają się one z rodziców żyjących w małżeństwie i ich dzieci – 88%, o wiele rzadziej są to związki kohabitacyjne posiadające dzieci – 12%. W serialach spory jest też odsetek par bezdzietnych – 22%. Kolejna pod względem liczebności kategoria obejmuje żyjących najczęściej w małżeństwie rodziców, których dzieci utworzyły odrębne gospodarstwa domowe – 16%. Ponad 10% to rodziny monoparentalne (wśród których przeważają samotne matki), około 6% stanowią rodziny wielopokoleniowe, składające się najczęściej z trzech generacji, o wiele rzadziej z czterech (zob. Arcimowicz 2013a: 232–233).

Należy jednak pamiętać o tym, że nie wszystkie rodziny serialowe są ekspozowane w tym samym stopniu, bowiem jedne są tworzone przez protagonistów, a inne przez postacie drugoplanowe lub epizodyczne. Kiedy przyjrzymy się modelom rodziny w kontekście ich usytuowania w strukturze telesagi, okazuje się, że wśród pierwszoplanowych wzrasta odsetek rodzin nuklearnych (z 43% do 65%) i wielopokoleniowych (z 6% do 9%), ale jednocześnie znacząco spada procentowy udział samotnych rodziców (z 10% do 3%) i par mieszkających bez dzieci (z 37% do 21%)<sup>10</sup>. We wszystkich analizowanych serialach najwyższy odsetek osób stanu wolnego odnotowałem wśród postaci drugoplanowych i epizodycznych – odpowiednio 50% i 59%, natomiast wśród protagonistek i protagonistów

itd.); 3) socjalizację dzieci (jeśli one są); 4) zaspokojenie dużej części potrzeb emocjonalnych członków rodziny (i seksualnych nieobjętych zakazem kazirodztwa) (por. Słany 2002: 80).

<sup>10</sup> Analizuję łącznie pary bezdzietne oraz rodziny z dziećmi (najczęściej dorosłymi) przebywającymi poza gospodarstwem domowym.

takie postacie występują rzadko – stanowią tylko 16%. Okazuje się, iż wśród postaci drugoplanowych i epizodycznych więcej niż połowa nie posiada dzieci, ale w kategorii protagonistek i protagonistów blisko 4/5 ma potomstwo. Zatem można stwierdzić, iż w polskich telesagach, mimo pewnych zmian w przedstawianiu struktur rodzinnych i pojawienia się większej liczby singielek i singli, nadal najbardziej eksponowane są postacie żyjące w małżeństwie z dziećmi (zob. Arcimowicz 2013a: 218–234).

**Tabela 1.** Model rodziny a usytuowanie rodziny w strukturze serialu [w %]\*

Model rodziny	Usytuowanie rodziny w strukturze serialu			Ogółem N = 115
	Pierwszoplanowe N = 34	Drugoplanowe N = 47	Epizod N = 34	
Nuklearna	64,7	31,9	35,3	42,6
Para bezdzietna	17,6	17,0	32,4	21,7
Wielopokoleniowa	8,8	4,3	5,9	6,1
Rodzina z dziećmi poza gospodarstwem domowym	2,9	23,4	17,6	15,7
Monoparentalna	2,9	17,0	8,8	10,4
Inny model rodziny	2,9	6,4	0,0	3,5
Ogółem	100,0	100,0	100,0	100,0

\* Zaokrąglenie wyników z dokładnością do jednego miejsca po przecinku spowodowało, iż w kolumnie „Rodziny pierwszoplanowe” zsumowane wartości procentowe nieznacznie odbiegają od 100%.

Źródło: opracowanie własne.

Warto również przywołać wyniki badań dotyczące podziału obowiązków w rodzinie. Ilościowa analiza zawartości serialu *W labiryncie* (1990 r.) wskazuje, że protagonistki dominują wśród postaci wykonujących obowiązki domowe, takie jak gotowanie, sprzątanie, pranie, zmywanie (13 : 1 – K : M), a także w kategorii zachowań związanych z opieką nad dziećmi (5 : 1 – K : M). W pierwszych odcinkach telesagi *M jak miłość* (lata 2000–2001) dysproporcje dotyczące podziału obowiązków rodzinnych między płciami są duże, ale mniejsze niż w serialu *W labiryncie* – mężczyźni blisko pięciokrotnie rzadziej niż kobiety wykonują prace domowe, a czynności związane z opieką nad dziećmi matki podejmują dwukrotnie częściej niż ojcowie. W telesagach emitowanych w 2010 r. (analizowanych łącznie) widoczna jest podobna przewaga ilościowa kobiet w czynnościach opiekuńczych, jak w serialu *M jak miłość* emitowanym w latach 2000–2001, natomiast nierównowaga w wykonywaniu prac domowych zmniejszyła się (do poziomu 3 : 1 – K : M).



#### 4. Analiza dyskursu serialowego dotyczącego męskości i relacji rodzinnych

W pierwszej telesadze *W labiryncie*, której akcja rozgrywa się w czasie przeobrażeń gospodarczych i ustrojowych na przełomie lat 80. i 90. XX w., pierwszoplanowymi postaciami są dyrektor instytutu naukowego, docent Adam Racewicz i kierownik laboratorium, doktor Jan Duraj. Żona Racewicza jest dziennikarką telewizyjną, natomiast Krystyna Duraj pracuje początkowo jako stewardesa w Polskich Liniach Lotniczych, a później prowadzi w Warszawie biuro znanego korespondenta zagranicznego. Adam ma dwoje nastoletnich dzieci, zaś Jan kilkuletnią córkę. Ojcowie bardzo rzadko są pokazywani podczas opieki nad dziećmi, a niemal wszystkie obowiązki domowe wykonują kobiety. W omawianym serialu najważniejszym elementem strategii dyskursywnych związanym z kategorią męskości jest **topos kariery zawodowej**. Mężczyźni są skoncentrowani na sobie i na własnej karierze, mało interesują się życiem rodzinnym. Kiedy pojawia się możliwość wyjazdu na wielomiesięczne stypendium zagraniczne, bez wahania przyjmują propozycję, widząc w tym możliwość realizacji planów zawodowych, a także sposobność oderwania się od rodziny. Duraj i Racewicz to mało empatyczni mężowie, niedostrzegający problemów swoich żon oraz tego, że są one przeciążone obowiązkami domowymi i zawodowymi. Jako ilustrację tego problemu można zacytować fragment rozmowy między małżonkami:

Jan: *Co tak długo?*

Krystyna [z twarzą wyrażającą zmęczenie]: *Musiałam ugotować obiad na jutro, posprzątać, pozmywać – ledwo żyję. A ty, długo będziesz jeszcze czytał?*

Jan [z uśmiechem na ustach]: *A co, masz dla mnie jakąś propozycję?*

Krystyna: *Przecież widzisz, że jestem strasznie zmęczona.*

Jan [wyraźnie zawiedziony]: *No to sobie poczytam<sup>11</sup>.*

Mężczyzna został ukazany w tej scenie jako beztrosko oczekujący w łóżku na żonę, ponieważ prawdopodobnie chce z nią uprawiać seks. Odnosimy wrażenie, że nie zdaje sobie sprawy, że jego partnerka jest zmęczona po całym dniu pracy zawodowej i wykonaniu wielu obowiązków domowych, w których on nie uczestniczy.

W pierwszych odcinkach telesagi *M jak miłość* podział obowiązków domowych w najważniejszych rodzinach tworzonych przez średnie i młode pokolenie bohaterów jest bardziej zrównoważony niż w serialu *W labiryncie*, a mężczyźni odznaczają się większą empatią i wrażliwością, niemożliwe jest jednak wskazanie związku, w którym przez dłuższy czas mężczyzna partycypowałby na równi z kobietą w wykonywaniu prac domowych. Chciałbym się zatrzymać na dłuższą

<sup>11</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *W labiryncie*, odc. 90, TVP 2.

chwilę przy rodzinie Zduńskich, która jest w początkowych odcinakach *M jak miłość* jedną z najbardziej eksponowanych.

Krzysztof Zduński żyje w małżeństwie i ma dwóch synów uczęszczających do liceum. Najważniejszym elementem strategii argumentacyjnych wykorzystywanym w konstruowaniu wizerunku ojca nie jest już topos kariery zawodowej, jak miało to miejsce w serialu *W labiryncie*, lecz **topos „prawdziwej” męskości**, który wskazuje, że kluczowym zadaniem mężczyzny jest zabezpieczenie środków finansowych na utrzymanie rodziny. Zduński otwiera hurtownię i chce osiągnąć sukces finansowy. Pragnie udowodnić sobie i swoim bliskim, że może wywiązać się z roli żywiciela rodziny, dlatego koncentruje się – należy dodać, że z niezbyt dobrym skutkiem – na zarabianiu pieniędzy. Mężczyzna uczestniczy w życiu rodzinnym, rozmawia z dziećmi o ich problemach, ale w niewielkim stopniu pomaga swojej żonie w obowiązkach domowych. Kobieta pracuje jako pielęgniarka i po wyczerpujących dyżurach w szpitalu musi się zająć domem i synami.

Można powiedzieć, że nowe wizerunki mężczyzn zaczęły się pojawiać w polskich telesagach dopiero w połowie pierwszej dekady XXI w. – mam na myśli mężczyznę jako wrażliwego partnera kobiety i opiekuna dziecka. Termin „partner kobiety” odnosi się do mężczyzny, który buduje z kobietą głęboką więź emocjonalną, a jego celem nie jest zdominowanie kobiety, lecz pomaganie i wspieranie jej w trudnych chwilach. Taki mężczyzna szanuje aspiracje partnerki, wspólnie z nią omawia ważne dla funkcjonowania rodziny kwestie, partycypuje w obowiązkach domowych, a także opiekuje się dziećmi (jeśli one są)<sup>12</sup>. Partnerskie relacje między kobietą i mężczyzną występują najczęściej w związkach tworzonych przez młode pokolenie, choć są widoczne również wśród osób w średnim wieku. Najbardziej egalitarne są związki kohabitacyjne, które w wielu przypadkach, po pewnym czasie, są formalizowane.

W niniejszym artykule chciałbym się skupić na postaci Leszka Jakubowskiego z serialu *Klan*, by na tym przykładzie zobrazować, w jaki sposób jest konstruowany telesagowy dyskurs dotyczący męskości. Około 45-letni mężczyzna nawiązuje znajomość z młodszą o kilka lat Bogną Różycką-Ruczaj, która ma dziecko z wcześniejszego związku. W wielu odcinkach *Klanu* emitowanych w 2010 r. widzimy Leszka jako czułego partnera, który stara się wspierać emocjonalnie swoją partnerkę oraz pomagać w obowiązkach domowych i związanych z opieką nad kilkuletnią dziewczynką. Kiedy kobieta zachodzi w ciążę, Leszek jeszcze bardziej angażuje się w obowiązki domowe. Po rozwiązaniu mężczyzna udaje się na urlop wychowawczy i przez pewien czas funkcjonuje w relacji nazywanej modelem rodziny odwróconej. Kiedy kobieta pyta męża, jak się odnajduje w nowej roli, mężczyzna mówi, że już się przyzwyczaił, ale uważa, że powinien wrócić do pracy.

<sup>12</sup> Partnerstwo w rodzinie można rozważać w wielu wymiarach i kontekstach (zob. Pankowska 2005: 139–148; Arcimowicz 2013a: 364–367).

Leszek: *Wiem, że jestem tutaj potrzebny* [w domu – przyp. K. A.]. *Wiesz, ale tak się zastanawiam, co tu zrobić, żeby podreperować nasz budżet.*

Bogna: *Nie jest tak źle. Mój gabinet* [rehabilitacji i fizjoterapii – przyp. K. A.] *spokojnie utrzyma całą naszą rodzinę.*

Leszek: *Wiem, ale nie powinno tak być. Utrzymanie rodziny to moja rola*<sup>13</sup>.

W rozmowie tej uwidacznia się **topos „prawdziwej” męskości**, który jest kluczowym elementem strategii argumentacyjnych wykorzystywanych w polskich telesagach<sup>14</sup>, łączy się on z **toposami okresowości** oraz **męskiej władzy**. Pierwszy z nich sugeruje, że mężczyzna może być opiekunem dziecka, ale tylko przez pewien – na ogół niedługi – czas. Natomiast drugi topos wskazuje, że kluczowe dla funkcjonowania rodziny kwestie powinny być wspólnie omawiane przez małżonków lub kohabitantów, jednak ostateczne słowo należy do mężczyzny. Opisane strategie są wykorzystywane w kreowaniu relacji między Leszkiem i Bogną. Mężczyzna, mimo że jego żona zarabia wystarczająco dużo, by utrzymać rodzinę, wraca do pracy w zawodzie informatyka, a dziećmi zajmuje się niania. Podobne wątki możemy odnaleźć w wielu innych polskich telesagach.

Trzeba podkreślić, iż najczęściej mężczyźni wykonują prace domowe i opiekują się dziećmi w dużym wymiarze na skutek pewnych zdarzeń, które zmuszają ich do podjęcia tego typu działań – **topos szczególnych okoliczności**. Może to być np. dodatkowa praca żony lub partnerki (małżeństwo Grażyny i Ryszarda Lubiczów – *Klan*), podjęcie przez kobietę działalności w fundacji (małżeństwo Zofii i Kuby Burskiego – *Na dobre i na złe*), wyjazd żony za granicę (związek Małgorzaty i Tomasza Chodakowskiego – *M jak miłość*), okresowe bezrobocie mężczyzny (związek Marty i Roberta Romanowskiego – *Barwy szczęścia*). Omawiany topos łączy się ze **strategią niedookreślenia (indeterminacji)**, która polega na przedstawianiu mężczyzny w rolach opiekuna dzieci i prowadzącego gospodarstwo domowe w niejednoznaczny – żeby nie powiedzieć – pokrętny sposób. Dyskurs serialowy jest konstruowany tak, iż obserwując ojców, nie mamy pewności, czy sytuacja, w której przejmują gros obowiązków związanych z opieką nad dziećmi i prowadzeniem domu, jest dobra czy niedobra dla dzieci i rodziny. Co więcej, często sugeruje się, iż zaangażowanie kobiety w pracę zawodową przynosi krzywdę rodzinie. W polskich telesagach najlepszymi opiekunami małych dzieci nie są biologiczni ojcowie, lecz mężczyźni żyjący w związkach nieformalnych, których można byłoby określić mianem ojców zastępczych (Micho – *Klan*, Kuba Ziober i Mariusz Żurawski – *M jak miłość*, Robert Romanowski – *Barwy szczęścia*).

<sup>13</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Klan*, odc. 1860, TVP 2.

<sup>14</sup> W serialach dosyć często mężczyźni, którzy mają problem z zapewnieniem bytu materialnego swojej rodzinie, są pokazywani jako osoby nieszczęśliwe. Ojcowie zarabiający zbyt mało, aby ich rodzina mogła żyć na przyzwoitym poziomie, przypisują sobie winę za taki stan rzeczy i czują się z tym źle (np. Marek Mostowiak, Piotr Zduński – *M jak miłość*, Michał Chojnicki, Ryszard Lubicz – *Klan*).

Trzeba zauważyć, że w połowie pierwszej dekady obecnego stulecia w serialach zadomowił się wizerunek samotnego ojca. W większości przypadków mężczyźni zostają samotnymi ojcami po śmierci żony (Janusz Tracz – *Plebania*, Bruno Walicki, Michał Sambor – *Na dobre i na złe*). Rzadsza jest sytuacja sprawowania opieki nad dzieckiem przez ojca, gdy żyje matka dziecka; zazwyczaj dzieje się tak na skutek porzucenia rodziny przez żonę (np. Mariusz Kwarcewicz – *Klan*). Jeden mężczyzna przysposobił dzieci swojej siostry, która zginęła w wypadku samolotowym (Olgierd Zięba – *Samo życie*). Należy podkreślić, że w większości przypadków samotni ojcowie niezbyt dobrze dają sobie radę z wychowywaniem dzieci. Można tu mówić o **toposie rodziny niepełnej**, który dotyczy zarówno samotnych ojców, jak i matek. Ten element strategii argumentacyjnych wskazuje, iż brak jednego z rodziców negatywnie odbija się na rozwoju emocjonalnym i społecznym dzieci. Topos rodziny niepełnej wiąże się ze strategią orzekania, jaką jest nadanie roli. W telesagach propaguje się rodziny nuklearne oparte na małżeństwie (dwupłciowym), przedstawiając je jako najlepsze środowisko wychowawcze dla dziecka.

Pisząc o opiece nad dzieckiem w serialach, należy też zwrócić uwagę na wizerunek niania. Na wstępie rozważań dotyczących postaci mężczyzn wykonujących wynagradzane zajęcie opiekuna dzieci (w formie pieniężnej lub w postaci darmowego lokum i jedzenia), należy powiedzieć, że bardzo trudno jest zaproponować pozbawioną pejoratywnych konotacji nazwę tego zajęcia. Ten problem pokazuje, jak bardzo upłciowiony i jednocześnie patriarchalny jest język polski w wymiarze słowotwórczym. Termin „nianiek” zaczerpnąłem z serialu *Klan*. W 503. odcinku wyemitowanym w 2001 r. pojawiła się postać młodego mężczyzny pracującego jako opiekun małych dzieci. Na określenie swojego zajęcia użył słowa „nianiek”.

W *M jak miłość* rolę niania pełnił około 50-letni mężczyzna Henryk Wojciechowski, opiekujący się małą córką i kilkunastoletnim synem Marty Mostowiak, jednej z serialowych protagonistek. Henio pojawił się w serialu w 2007 r., kiedy odwiedził rodzinę swojego przyrodniego brata. W ciągu kilku lat obecności w serialu Henio był wielokrotnie pokazywany w trakcie wykonywania czynności opiekuńczych i związanych z prowadzeniem domu. Mężczyzna dał się poznać jako dobry opiekun, lepiej niż matka potrafiący uspokoić dziewczynkę i ułożyć do snu. Kiedy dziecko podraasta, odprowadza je do przedszkola i odbiera z placówki, potrafi także w interesujący sposób wypełnić dziewczynce czas wolny (por. Arcimowicz 2013a: 383–386).

Podstawowym elementem strategii dyskursywnych wykorzystywanych w kreowaniu postaci Henia w telesadze *M jak miłość* jest **topos różnicy**, polegający na wskazywaniu, że nie jest on „prawdziwym” mężczyzną. Ten element strategii argumentacyjnych dotyczy „niemęskich” ról – niania i opiekuna gospodarstwa domowego, a także wyglądu zewnętrznego. Henio jest niskiego wzrostu i korpulentny, ma niezadbaną fryzurę (aktor grający tę postać, na tle większości aktorów grających w serialu, wyróżnia się *in minus*). Ubranie mężczyzny trudno

uznać za szykowne – najczęściej widzimy go w pogniecionej koszuli i rozpinałym niemodnym swetrze. Niezbyt zadbany strój i wygląd można tłumaczyć po części tym, że sprawuje on opiekę nad małym dzieckiem i zajmuje się prowadzeniem domu. Należy jednak dodać, że seriale często przedstawiają mężczyzn noszących eleganckie ubrania zupełnie nieadekwatne do zajęć, które wykonują w danym momencie. Przystojny partner Marty, Andrzej Budzyński, dosyć często pokazywany jest w mieszkaniu i w olbrzymiej większości przypadków nosi garnitur oraz koszulę z krawatem. Ten kontrast związany z wyglądem i strojem obu mężczyzn podkreśla różnicę między mężczyzną „męskim” i „niemęskim”. Analizując wizerunek Henia, można odwołać się do przemysłu Ervinga Goffmana (1979), który stwierdził, iż wiele przekazów medialnych przedstawiających mężczyznę wykonującego kobiece czynności, takie jak gotowanie, pranie czy sprzątanie, w gruncie rzeczy sugeruje, iż są to zajęcia niezbyt stosowne dla mężczyzn, że „prawdziwy mężczyzna” powinien być przed tego typu pracami chroniony.

Na zakończenie rozważań dotyczących męskości i rodziny chciałbym wspomnieć o nowym zjawisku w polskich telesagach, jakim jest rodzina gejowska i mężczyzna homoseksualny w roli ojca. Pod koniec 2008 r. w *Barwach szczęścia* pojawili się dwaj bohaterowie homoseksualni. Niespełna 30-letni Władek Cieślak oraz nieco starszy Maciek Kołodziejski są naukowcami i pracują na tej samej wyższej uczelni. Bardzo ważnym momentem w życiu pary gejowskiej jest pojawienie się dawnej sympatii Władka, Sabiny Nowak i jej dziesięcioletniego syna Kajtka. Kobieta twierdzi, że Władek jest ojcem chłopca. Mężczyzna początkowo nie wierzy słowom Sabiny, ale w końcu kobieta przekonuje go, że dziecko jest owocem ich krótkotrwałego romansu.

Postacie Władka i Maćka są wyjątkowe na tle innych postaci homoseksualnych w polskich telesagach<sup>15</sup>. Po pierwsze, mężczyźni homoseksualni tworzą stały związek, co jest ewenementem w rodzimych serialach telewizyjnych. Po drugie, w przeciwieństwie do zdecydowanej większości nienormatywnych seksualnie bohaterów telesag, sprawiają wrażenie szczęśliwych. W serialu *Barwy szczęścia* zerwano ze stereotypem nieszczęśliwego, nieustannie zmieniającego partnerów geja<sup>16</sup>. Po trzecie, w serialu poruszono problem *coming outu* i homofobii. Jednak twórcy serialu nie ustrzegli się powielenia stereotypów i nie przełamali wszystkich tabu związanych z homoseksualizmem (por. Arcimowicz 2013a: 409–413).

<sup>15</sup> Analiza zebranego materiału audiowizualnego z lat 1990–2013 pozwoliła na zidentyfikowanie 16 postaci mężczyzn o nienormatywnej orientacji seksualnej. W telesagach niemal wszystkie nieheteroseksualne postacie są w jakimś stopniu nieszczęśliwe. Główną przyczyną ich problemów w życiu osobistym jest nienormatywna orientacja seksualna. Zdecydowana większość homoseksualistów i osób mających problem z określeniem swojej orientacji odznacza się wrażliwością, ale część z nich to postacie negatywne.

<sup>16</sup> Bohaterowie rozstawali się dwukrotnie. W odcinkach pokazywanych na początku 2014 r. Maciek wyprowadza się z domu i zrywa wszelkie kontakty z Władkiem. Jednak odcinki wyemitowane po przerwie wakacyjnej w 2014 r. wskazują, iż mężczyźni znowu będą razem.



Kluczową strategią argumentacyjną wykorzystywaną w *Barwach szczęścia* w odniesieniu do relacji Maćka i Władka jest **topos miłości**. Mężczyźni są ze sobą, ponieważ łączy ich uczucie. Należy jednak dodać, że szczególnie w warstwie wizualnej kreowania związku gejowskiego dają o sobie znać wpływy **dyskursu homofobicznego**. Mężczyźni witają się w sposób charakterystyczny dla znajomych, a nie zakochanych: obejmują się i poklepują po plecach, kiedy wyznają swoje uczucia, nie całują się w usta, co najwyżej gładzą po dłoni lub mówią: „Jest mi z tobą dobrze”. Tematem tabu pozostaje życie seksualne pary – w serialu nie pojawiają się żadne informacje dotyczące tej sfery życia. Mężczyźni wygrywają konkurs zorganizowany przez jedną z linii lotniczych i biorą ślub na pokładzie samolotu, ale samej ceremonii ślubnej w telesadze nie pokazano (Arcimowicz 2013b).

W *Barwach szczęścia* wykorzystano **supresję**. Ta strategia orzekania polega na pomijaniu pewnych aktorów społecznych w dyskursie. Nic nie wiemy o znajomych pary gejowskiej, a przecież trudno sobie wyobrazić, by dwaj młodzi, sympatyczni i inteligentni mężczyźni nie mieli żadnych kolegów czy koleżanek. Można odnieść wrażenie, iż żyją oni jakby na uboczu, w pewnej izolacji od świata. Ta konstatacja dotyczy głównie Maćka, którego można określić mianem „człowieka znikąd” – w serialu nie pojawiają się żadne informacje dotyczące jego rodziny czy przyjaciół. Supresja wiąże się z kolejną strategią orzekania, którą jest **nadanie roli** określonym aktorom społecznym i/lub grupom. Ta strategia dyskursywna ma w serialu dwie postacie. Po pierwsze, od momentu, kiedy Władek dowiaduje się, iż jest ojcem Kajtka, eksponuje się postać Władka, jednocześnie marginalizując postać Maćka. Po drugie, narracja zmienia się w taki sposób, iż mniej zorientowani w fabule serialu widzowie mogą odnieść wrażenie, że Władek tworzy wraz z matką chłopca rodzinę nuklearną. W serialu dosyć często prezentuje się Władek w roli ojca, jednak unika scen, w których obaj mężczyźni opiekowałiby się chłopcem, ponieważ mogłoby to stworzyć wrażenie, iż chłopiec wychowuje się w rodzinie gejowskiej (Arcimowicz 2013b).

Bardzo wymowna jest czołówka serialu, wprowadzona na początku 2012 r., w której pojawiły się kadry prezentujące Władka, Kajtka i Sabinę. Warto zwrócić uwagę na niewerbalne kody zawarte w obrazie. Matka i ojciec trzymają dziecko za ręce, uśmiechają się, co można interpretować jako obraz szczęśliwej rodziny. W pewnym sensie rodzina homoseksualna tworzona przez parę gejów przekształciła się w rodzinę nuklearną (dwoje rodziców biologicznych i dziecko). Relacja homoseksualnych mężczyzn zostaje zmarginalizowana, a gej niebędący ojcem przez dłuższy okres staje się postacią epizodyczną. Nawiązując do rozważań Jacka Kochanowskiego (2008) dotyczących **strategii asymilacji** w portretowaniu homoseksualistów, można powiedzieć, iż celem jest wykazanie, że osoby homoseksualne nie są tak bardzo inne, jak mogłoby się wydawać, chodzi zatem o „zanegowanie odmienności i wykazanie, że lesbijki i geje są tacy sami jak reszta społeczeństwa” oraz asymilację ze społeczną większością.



## 5. Refleksje końcowe

Analiza ilościowa i jakościowa najpopularniejszych polskich telesag pozwala stwierdzić, iż tylko w pewnym zakresie odzwierciedlają one rzeczywistość społeczno-kulturową. Dyskurs dotyczący rodziny jest limitowany w tym sensie, że w telesagach nie ma „klasycznych” patchworków rodzinnych, relacji poliamorycznych, związków LAT (*Living Apart Together*) czy DINKS (*Double Income No Kids*)<sup>17</sup>. W analizowanych serialach nie występują rodziny transpłciowe i związki lesbijskie. Odsetek związków nieformalnych w telesagach jest wyższy niż wskazują badania dotyczące liczby par kohabitujących w społeczeństwie polskim. Należy jednak dodać, że związki nieformalne tworzone przez bohaterki i bohaterów pierwszoplanowych w większości przypadków są formalizowane przez zawarcie ślubu kościelnego. Nadreprezentacja związków kohabitacyjnych w polskich telesagach nie jest dziełem przypadku i ma swoje uzasadnienie. Można tu mówić o swoistej logice mediów, konwencji gatunkowej, ale także – a może przede wszystkim – o wymiarze czysto komercyjnym. Przedstawianie par kohabitujących stwarza twórcom seriali większe możliwości scenariuszowe, daje sposobność kreowania niespodziewanych zwrotów akcji. Rozwód czy zdrada (szczególnie w przypadku małżeństw protagonistów) oznaczałyby propagowanie złych obyczajów i podważały obraz rodziny jako jedynego miejsca, gdzie można być szczęśliwym, dlatego wygodnym rozwiązaniem jest kohabitacja. W ten sposób „chroni się” dominującą ideologię związaną z katolicyzmem, ale jednocześnie zaspokaja się potrzeby niektórych widzów, znudzonych wolnym tempem akcji i oglądaniem ustabilizowanych – w większości przypadków – małżeństw postaci pierwszoplanowych.

W telesagach dokonują się przeobrażenia męskości i relacji rodzinnych, bowiem coraz częściej mężczyzna pokazywany jest w roli opiekuna dziecka, a podział obowiązków domowych w serialowych rodzinach, szczególnie tych tworzonych przez młode pokolenie, jest bardziej zrównoważony niż 10 czy 20 lat temu. Te zmiany są pochodną przemian społeczno-kulturowych. Badania CBOS-u wskazują, że w Polsce między 1994 a 2004 r. znacznie wzrosło poparcie dla partnerskiego modelu rodziny z 35% do 56%<sup>18</sup>. Trzeba dodać, że uznanie jakiegoś modelu rodziny za najlepszy nie zawsze oznacza, że taki model jest realizowany w życiu. Niemniej jednak kierunek zmian, co potwierdzają również nowsze badania, raczej nie budzi wątpliwości (zob. F u s z a r a 2006: 12–17; S i k o r s k a 2012: 203–206).

<sup>17</sup> W telesagach są obecne bezdzietne małżeństwa i pary kohabitujące, ale brak dzieci nie jest wynikiem świadomej decyzji osób tworzących związek, lecz skutkiem bezpłodności.

<sup>18</sup> W badaniu model partnerski rodziny był definiowany jako taki, w którym kobieta i mężczyzna pracują zawodowo i w podobnym stopniu partycypują w obowiązkach domowych związanych z opieką nad dziećmi.

Mimo że przemiany relacji rodzinnych w telesagach są widoczne, to większość rodzin serialowych należy zaliczyć do modelu przejściowego, w którym oboje partnerzy pracują zawodowo, ale gros obowiązków związanych z prowadzeniem domu i opieką nad dziećmi wykonuje kobieta. Dyskurs serialowy dotyczący męskości i relacji rodzinnych uległ pewnym przeobrażeniom w latach 1990–2013. W telesadze *W labiryncie* głównym komponentem tożsamości mężczyzn jest praca zawodowa, a topos kariery zawodowej jest najważniejszym elementem strategii dyskursywnych. W późniejszych serialach przedstawia się mężczyzn w rolach opiekuna dziecka i czulego partnera kobiety, lecz najbardziej widoczny w dyskursie telesagowym jest topos „prawdziwej” męskości, który wskazuje, iż głównym zadaniem mężczyzny jest zabezpieczenie środków finansowych na utrzymanie rodziny. Można powiedzieć, że w telesagach ścierają się dwa dyskursy męskości – tradycyjny i nowoczesny, jednak większość kluczowych strategii dyskursywnych dotyczących mężczyzn i rodziny nadal pochodzi z tradycyjnej, można by rzec patriarchalnej, wizji męskości i relacji między płciami.

## Bibliografia

- Allen R. C. (1995), *Introduction*, [w:] Allen R. C. (ed.), *To Be Continued. Soap Opera Around the World*, London–New York, s. 2–5.
- Arcimowicz K. (2003), *Obraz mężczyzny w polskich mediach. Prawda – fałsz – stereotyp*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk, s. 25–57.
- Arcimowicz K. (2013a), *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach. Analiza seriali obyczajowych najpopularniejszych na początku XXI wieku*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa.
- Arcimowicz K. (2013b), *Rodziny z wyboru w polskich filmach oraz telesadze „Barwy Szczęścia”*, raport niepublikowany.
- Biskupska K. (2012), *O obrazie w perspektywie analizy dyskursu. Kreowanie wizerunku Jana Pawła II w przekazie wizualnym „Gazety Wyborczej”*, „Studia Socjologiczne”, nr 1, s. 245–268.
- Buchalska Z. (1990), *Awantura o Racewiczów*, „Antena”, nr 44, s. 16.
- Butler J. G. (2007), *Television. Critical Methods and Application*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, New Jersey.
- Cantor M. B., Pingree S. (1997), *Opera mydlana*, „Dialog”, s. 116–124.
- Chmura-Rutkowska I., Ostrouch J. (2007), *Mężczyźni na przełęcz życia. Studium socjopedagogiczne*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków, s. 277–286.
- Chouliariaki L., Fairclough N. (1999), *Discourse in Late Modernity*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Connell R. W. (1995), *Masculinities*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles, s. 71–86.
- Dijk T. A. van (2001), *Badania nad dyskursem*, [w:] T. A. van Dijk (red.), *Dyskurs jako struktura i proces*, Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 9–32.
- Fairclough N. (2003), *Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Research*, Routledge, London.
- Fiske J. (1987), *Television Culture*, Routledge, London–New York, s. 37–47.

- Fuszara M. (2006), *Kobiety w polityce*, Trio, Warszawa, s. 12–17.
- Goffman E. (1979), *Gender Advertisements*, Harvard University Press, Cambridge MA, s. 10–27.
- Halawa M. (2003), *Klan i okolice. Magia telewizji w działaniu*, „Kultura Popularna”, nr 2, s. 19–32.
- Halawa M. (2006), *Życie codzienne z telewizorem*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa, s. 116–151.
- Hobson D. (2003), *Soap Opera*, Polity Press, Cambridge.
- Kienpointner M. (1992), *Alltagslogik. Struktur und Funktion von Argumentationsmustern*, Frommann Holtzboog, Stuttgart–Bad Cannstatt.
- Kimmel M. S. (1987), *Rethinking masculinity: new directions in research*, [w:] M. S. Kimmel (red.), *Changing Men: New Directions in Research on Men and Masculinity*, Sage Publications, Newbury Park, s. 9–24.
- Kimmel M. S. (1992), *Foreword*, [w:] S. Craig (ed.), *Men, Masculinity and the Media*, Sage Publications, London, s. XI–XII.
- Kisielewska A. (2009), *Polskie tele-sagi – mitologie rodzinności*, Wydawnictwo Rabid, Kraków.
- Kochanowski J. (2008), *Poza funkcją falliczną. Płeć w perspektywie społecznej teorii queer*, [w:] M. Bieńkowska-Ptasznik, J. Kochanowski (red.), *Teatr płci. Eseje z socjologii gender*, Wydawnictwo „Wschód–Zachód”, Łódź, s. 236–260.
- Krzyżanowska N. (2012), *Wokół koncepcji demokracji. Parytet płci w świetle polskiego dyskursu prasowego*, „Studia Socjologiczne”, nr 1, s. 199–223.
- Krzyżanowski M. (2010), *The Discursive Construction of European Identities*, Frankfurt am Main.
- Łaciak B. (2007), *Obraz rodziny w polskich serialach obyczajowych*, [w:] J. Izdebska (red.), *Media elektroniczne kreujące obraz rodziny i dziecka*, Trans-Humana Wydawnictwo Uniwersyteckie, Białystok, s. 115–131.
- Łaciak B. (2013), *Kwestie społeczne w polskich serialach obyczajowych – prezentacje i odbiór. Analiza socjologiczna*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa, s. 253–377.
- Malinowska E. (2002), *Feminizm europejski: demokracja parytetowa a polski ruch kobiet. Socjologiczna analiza walki o równouprawnienie płci*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Nijkowski L. (2008), *Mowa nienawiści w świetle teorii dyskursu*, [w:] A. Horolets (red.), *Analiza dyskursu w socjologii i dla socjologii*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008, s. 113–133.
- Nowicki P. (2000), *Kwiat naszego sekretu, czyli o telenoweli*, „Kino”, nr 7–8, s. 27–30.
- Nowicki P. (2006), *Co to jest telenowela*, Biblioteka Laboratorium Reportażu, Warszawa.
- Oglądalność polskich i zagranicznych seriali TVP1, TVP2, Polsat, TVN we wrześniu, październiku, listopadzie 2009 ze szczególnym uwzględnieniem nowości jesiennej ramówki* (2009), analiza i oprac. J. Reisner, Biuro Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji Departament Programowy, Warszawa, [http://www.krrit.gov.pl/Data/Files/\\_public/Portals/0/kontrola/program/widownia\\_serial09\\_112009\\_2.pdf](http://www.krrit.gov.pl/Data/Files/_public/Portals/0/kontrola/program/widownia_serial09_112009_2.pdf), 30.12.2009.
- Pankowska D. (2005), *Wychowanie a role płciowe*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk, s. 139–142.
- Ratuszniak B. (2009), *M jak miłość zarobiło 570 mln złotych*, portal Media2.pl, 23 listopada 2009, <http://media2.pl/media/58921-M-jak-Milosc-zarobilo-570-mln-zlotych.html>, 12.12.2010.
- Reisigl M. (2010), *Dyskryminacja w dyskursach*, „Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs”, nr 3, s. 27–61.
- Reisigl M., Wodak R. (2009), *The Discourse-Historical Approach*, [w:] R. Wodak, M. Meyer (eds.), *Methods of Critical Discourse Analysis*, Sage Publications, London, s. 87–121.

- Sikorska M. (2012), *Życie rodzinne we współczesnej Polsce*, [w:] A. Giza, M. Sikorska (red.), *Współczesne społeczeństwo polskie*, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa, s. 203–206.
- Slany K. (2002), *Alternatywne formy życia małżeńsko-rodzinnego w ponowoczesnym świecie*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków.
- Species. Praktyczny przewodnik po świecie młodych mężczyzn* (2008), Discovery Communication Europe Ltd., London.
- Starego K. (2011), *Dyskurs*, [w:] M. Cackowska, L. Kopciewicz, M. Palaton, P. Stańczyk, T. Szkudlarek (red.), *Dyskursywna konstrukcja podmiotu. Przyczynek do rekonstrukcji pedagogiki kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk, s. 26–36.
- Walby S. (1990), *Theorizing Patriarchy*, Blackwell, Oxford.
- Wodak R. (2008), *Dyskurs populistyczny: retoryka wykluczenia a gatunki języka*, [w:] A. Duszak, N. Fairclough (red.), *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, Universitas, Kraków, s. 185–213.
- Wodak R. (2011), *Wstęp. Badania nad dyskursem – ważne pojęcia i terminy*, [w:] M. Krzyżanowski, R. Wodak (red.), *Jakościowa analiza dyskursu w naukach społecznych*, Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa, s. 11–28.
- Wodak R., Krzyżanowski M., *Glosariusz terminów*, [w:] M. Krzyżanowski, R. Wodak (red.), *Jakościowa analiza dyskursu w naukach społecznych*, Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa, s. 315–316.
- Wodak R., Meyer M. (2009), *Critical Discourse Analysis: History, Agenda, Theory and Methodology*, [w:] R. Wodak, M. Meyer (eds.), *Methods of Critical Discourse Analysis*, Sage Publications, London, s. 1–33.
- Wyżlic M. (2007), *Model rodziny w telenowelach Delii Fiallo*, Wydawnictwo KUL, Lublin.

**Krzysztof Arcimowicz**

## TRANSFORMATIONS OF MASCULINITY AND FAMILY RELATIONSHIPS IN POLISH TV SAGAS

**Summary.** In Poland TV sagas are the most popular programs which focus the attention of millions of viewers. This paper provides an analysis of selected TV series, broadcast in the period 1990–2013. The article discusses the results of quantitative analysis of the TV sagas as well as the discourse-historical approach. The objective of the paper is to demonstrate how the TV series discourse relating to masculinity and family is constructed and how it has changed. The article presents two main discourses on masculinity – traditional and modern. The analysis included the problem areas associated with doing household chores and child caring. The text is also devoted to new images of men: a single father, a child's carer, a woman's partner, a homosexual father and a male nanny.

**Keywords:** masculinity, family, gender, discourse, TV saga.